

LAS ENCARNACIONES DE LA ESCULTURA POLICROMADA FLESH-TONES IN POLYCHROME SCULPTURE

*Sculpture, polychromy and architectural decorations Working Group Interim meeting
Madrid, November 19-20, 2015*



LAS ENCARNACIONES DE LA ESCULTURA POLICROMADA

- 0 -

FLESH-TONES IN POLYCHROME SCULPTURE

**ICOM-CC & SCULPTURE, POLYCHROMY AND ARCHITECTURAL
DECORATIONS WORKING GROUP INTERIN MEETING
MADRID, 19 Y 20 DE NOVIEMBRE DE 2015.**



Copyright

© ICOM-CC © 2018. The publishing committee Sculpture, Polychromy and Architectural Decorations is a Working Group of the Committee for Conservation (ICOM-CC), an International Committee of the International Council of Museums (ICOM) network.

© Cubierta: Michel Erharts, The Apostles, High Altar, Blaubeuren Monastery Church. Fotografía: Harald Theiss, 2016.

Comité editorial / Editorial committee: Stephanie De Roemer (Coordinadora Grupo ICOM-CC), Ana Carrassón (Conservadora Restauradora, IPCE), Rocío Bruquetas (Conservadora Restauradora, Museo de América), Federico Lubrani (Investigador independiente), Mark Ritcher (Restaurador e investigador científico).

Conference proceedings of the International Council of Museums Conservation Committee (ICOM-CC) & Grupo Español del International Institute for Conservation (GEIIC).

ISBN: 978-92-9012-435-1

Recuperación de la policromía primitiva del Cristo de la Veracruz de Lebrija intervenido por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

EVA Villanueva Romero

David Triguero Berjano

María del Mar González González

Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (I.A.P.H.)

RESUMEN

El Cristo de la Vera Cruz, escultura de madera tallada y policromada realizada a mediados del siglo XVI, es la imagen titular de la hermandad del mismo nombre de la localidad de Lebrija (Sevilla). En el presente trabajo se exponen los aspectos más destacados del proyecto de restauración llevado a cabo en el año 2014 por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). Los trabajos estuvieron precedidos de un riguroso proceso de análisis, estudio e investigación en el que se tuvieron en cuenta las necesidades de conservación de su materialidad y la percepción de la obra artística como soporte de la práctica devocional.

El estudio realizado aportó nuevos datos sobre su materialidad y factura, así como sobre el alcance de las intervenciones realizadas y su autenticidad, permitiendo un mayor acercamiento a su adscripción crono-cultural y a los rasgos morfo-estilísticos, que permiten concretar su atribución al escultor Roque Balduque.

Palabras clave

Escultura, encarnadura, crucificado, manierismo, S. XVI, Roque Balduque, IAPH, Lebrija.

Abstract

The Christ of the Vera Cruz, a carved and polychromed wood sculpture originating from the middle of the 16th century, is a depiction of the image of the brotherhood of the same name in the town of Lebrija (Seville). This paper presents the insights obtained during the restoration project carried out in 2014 by the Andalusian Institute of Historical Heritage (IAPH). The work was preceded by a rigorous process of analysis, study and research that took into account the conservation needs of its materiality and the perception of the artistic work as a support of devotional practice.

The study carried out revealed new data and observations on its materiality and conception, as well as on the nature and extent of interventions and alterations in context to their authenticity, for chronologic and art historic considerations associated with cultural tastes and influences supporting an attribution to the sculptor Roque Balduque.

Key words

Sculpture, carnation, Crucified Christ, Mannerism, 16th century, Roque Balduque, IAPH, Lebrija.

EL Cristo de la Vera Cruz: análisis histórico-artístico [1]

El Cristo de la Vera Cruz es una escultura realizada en madera tallada y policromada que presenta las características formales de un crucificado muerto clavado a la cruz mediante tres clavos. Los brazos se encuentran ligeramente descolgados respecto a la cruz, la cabeza está inclinada hacia abajo y hacia la derecha, lado donde tiene la llaga de la lanzada, y el torso muestra las costillas marcadas y el vientre rehundido.

Su origen está en relación con el uso religioso ligado a la actividad devocional de la Hermandad, vinculada a la capilla de la Vera Cruz, según consta desde la segunda mitad del siglo XVI. En 1576 se documenta la existencia del Crucificado en dicha capilla, donde continúa recibiendo culto.

Las referencias historiográficas más antiguas sobre la talla datan del siglo XIX. Entonces es reconocida por primera vez la importancia artística de la misma, siendo atribuida al escultor barroco Martínez Montañés (Madoz 1986). Posteriormente, en el siglo XX, es considerada como obra anónima realizada a mediados del siglo XVI.

Es en el siglo XXI cuando se relaciona con la producción del escultor flamenco Roque Balduque, cuya estancia en Sevilla está documentada entre 1534 y 1561, y se pone de manifiesto como las características estilísticas de la talla están en relación con la estética manierista desarrollada en la imaginería sevillana durante las primeras décadas del siglo XVI. (Cordero 2002, Gómez Piñol 2007).

A lo largo de su historia la imagen fue objeto de varias intervenciones que fueron variando su aspecto. La más antigua fue realizada en la segunda mitad del XVIII por artistas locales y supuso la adecuación de la talla a la estética de la imaginería procesional de esa época. Según la documentación, en 1759 se

compuso una mano al Cristo, se encarnó y reparó el sudario y se le labró una corona.

Según la documentación existente, en 1949 se sustituyó, entre otras cosas, un trozo de lienzo que cubría la espalda por un elemento de madera y “se hicieron desaparecer las suciedades y barnices que afeaban el encarnado originario de la figura” [2]. En el año 1979 está documentada otra restauración en la que se eliminaron repintes de sangre y se recuperó la policromía primitiva del sudario, repintada de blanco, recuperando su aspecto primitivo con dibujos y estofados en oro.

Las variaciones del aspecto cromático de la talla pueden apreciarse a través de fotografías antiguas que se conservan de la imagen. Fechadas en los años 20, 50 y 70 del siglo XX, en ellas la talla muestra un color oscuro de la encarnadura que dificultaba la correcta percepción de los volúmenes escultóricos y de las características estilísticas de la obra.

El análisis artístico llevado a cabo ha permitido corroborar la atribución de la imagen al escultor Roque Balduque. Tras la intervención en el IAPH, es más evidente cómo los rasgos formales del Cristo de la Vera Cruz son análogos a los de otros crucificados, obras de referencia para estudiar el modelo creado por Balduque, todos ellos formando parte de retablos. En concreto, el crucificado que remata el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Cáceres (1547-1551), el del retablo mayor de la iglesia de Santa María Coronada de Medina Sidonia (Cádiz) 1559, o el Cristo de los Martirios ubicado en una capilla lateral de la iglesia de Santa María de Carmona (Sevilla). Este último, contratado en 1560, fue terminado por su discípulo Juan Giralte, según traspaso de su viuda en 1561.

La morfología del Cristo de la Vera Cruz es muy similar a ellos en la ejecución anatómica, caracterizada principalmente, entre otros detalles, por la suavidad de su factura y el aspecto naturalista de su anatomía. Esto último se potencia además con la policromía de la encarnadura, recuperada en el IAPH, aplicada como recurso expresivo para aportar un mayor realismo a la talla. Muestra los signos de la defunción provocados por la crucifixión y una serie de detalles como las lágrimas del rostro, el vello de las axilas, el peleteado [3] de la barba sobre el pecho o el extremo de las uñas pintado de blanco.

El aspecto mortecino que presenta la encarnadura del Cristo de la Vera Cruz se observa en obras pictóricas de la época. Sirva de ejemplo la pintura de un Calvario, titulada Crucifixión, que se conserva en el museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada a mediados del siglo XVI. El Crucificado tiene además una posición muy similar al de la Vera Cruz, al igual que los pliegues

del sudario [4].

Los detalles realistas antes comentados se representan también en grabados de la época, como el de Cristo coronado de espinas c.a. 1508-1515 del grabador alemán Hans Burgkmair (1473-1531) presenta el rostro de Cristo con lágrimas en los ojos y una corona de espinas, algunas de las cuales aparecen clavadas en la frente [5]. Esta imagen de sufrimiento de Cristo fue muy difundida durante el Renacimiento. Una muy similar debió existir en la colección de estampas de la biblioteca de Hernando Colón en Sevilla pues se describe en su inventario.

Las labores de policromado de las obras de Roque Balduque las realizaban habitualmente un grupo de pintores que incluso a veces actuaban de fiadores en los contratos, como a Antonio Alfián o Juan y Andrés Ramírez, padre e hijo. Estos últimos trabajaron como miniaturistas en las catedrales de Granada, Jaén y Sevilla, estando documentada su presencia en la ciudad hispalense en 1532 en colaboración con otros artistas de la época. Precisamente, consta la de Balduque y Juan Ramírez, en 1552, en el antiguo retablo mayor de la parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija (Bellido Ahumada 1985).

Concluimos, por tanto, que el Cristo de la Vera Cruz es una obra ejecutada a mediados del siglo XVI, con excelente calidad técnica y estética, que representa con gran perfección plástica la iconografía andaluza del Crucificado popularizada posteriormente en el barroco. Está realizada con anterioridad a las recomendaciones fijadas en 1563 por el decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas, y en un periodo de renovación estética del panorama artístico sevillano, en el que se introduce la corriente manierista que pretende plasmar una realidad más cercana al espectador, pero sin renunciar a la belleza del cuerpo humano (Figura 1).



Cristo de la Vera Cruz de la Hermandad de la Vera Cruz de Lebrija (Sevilla), mediados del siglo XVI. Vista general antes de la intervención.

Características constructivas y materiales de la imagen

La imagen del Cristo de la Vera Cruz responde a la tipología de escultura de bulto redondo. Está realizada íntegramente en madera ahuecada y policromada. Sus dimensiones son 1,76 cm de altura, desde los brazos a las manos, 1,55 cm de ancho y 39 cm de profundidad. A estas medidas habría que añadir elementos exentos a la imagen como es la cruz arbórea, que definen su presentación estética.

La escultura representa a un crucificado sujeto a la cruz por cuatro puntos, en manos, pies y zona posterior del sudario. El sistema de fijación al madero

es por medio de clavos de metal roscados a tuercas que atraviesan los pies y manos, y un perno de acero inoxidable y terminado con forma de cáncamo que se aloja en la parte posterior del sudario, con el que se cuelga a una alcajata alojada en la cruz. A lo largo de su historia material la escultura ha sido colocada en diferentes cruces. La actual es de madera de conífera, tallada con forma arbórea, mientras que la original posiblemente fuera de sección plana, según la forma tallada que se puede observar en la zona trasera del sudario de la imagen que forma contacto con la cruz.

El embón principal sobre el que está construida la imagen es de madera de conífera, como es el ciprés (Fam. Cupresáceas, *Cupressus* sp.), reservándose para las espigas de refuerzo otras maderas más duras como es el roble (*Quercus* sp. Familia Fagaceae), según el resultado del estudio biológico (Tabla 1).

MUESTRA	CORTE TRANSVERSAL	CORTE TANGENCIAL	CORTE RADIAL	TIPOLOGIA MADERA
Muestra CVL-01				Cipreses: Fam. Cupresáceas, <i>Cupressus</i> sp. "CIPRÉS"
Muestra CVL-02.				<i>Quercus</i> sp. Familia Fagaceae "ROBLE"
Muestra CVL-03				Cipreses: Fam. Cupresáceas, <i>Cupressus</i> sp. "CIPRÉS"

La construcción del embón principal de la imagen se construye con varias piezas ensambladas al hilo. En torno a este madero principal se conforma el volumen con otras piezas añadidas, es el caso de la lazada del sudario y los brazos. Éstos últimos se ensamblan mediante espigas que se insertan en "cajas" escopleadas en el bloque principal a la altura de los hombros. Los tableros se encuentran estratégicamente colocados para dejar, en su origen,

una ventana en su espalda y ahuecado el interior de la escultura. Todas las piezas ensambladas se encuentran reforzadas magistralmente mediante espigas de mayor dureza, menos el perizoma, que se encuentra consolidado mediante cuatro clavos de forja.

En las zonas donde la madera utilizada para la talla presentaba fendas u otra alteración similar, se usaron telas de lino adheridas al leño antes de aplicar la preparación con el fin de consolidar y reforzar estas zonas. Este detalle sobre la elaboración de la imagen se ha conocido gracias a que durante la intervención aparecieron tejidos en las líneas de ensamblaje de los brazos y otros lugares.

En la espalda y en el sudario presentaba varias piezas, productos de la intervención de 1949, realizada por el restaurador José Rivera, bajo la dirección del profesor José Hernández Díaz.

Características constructivas y materiales de la policromía

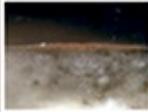
El estado de conservación de la policromía del Cristo de la Vera Cruz era resultado de las últimas intervenciones llevadas a cabo sobre la imagen. La encarnadura tenía un color tostado, con tonalidades más oscuras, verdosas y granates, en hombros, codos, manos, rodillas y pies, policromadas con técnica oleosa y acabado pulido. El estofado del sudario, recuperado en la intervención del 79, estaba decorado mediante ricos tonos y cenefas. La cabellera y la barba eran de color marrón oscuro.

El examen organoléptico y las tomas de fotografía con luz normal y ultravioleta pusieron de manifiesto la existencia de alteraciones en la tonalidad de la policromía, originadas principalmente por la oxidación de barnices, reintegraciones y repintes, y algunos desgastes en la superficie policroma. Todas estas alteraciones se encontraban, en ciertas zonas, envueltas por una capa ennegrecida de depósitos superficiales constituida sobre todo por polvo y hollín.

Por otro lado, las radiografías mostraban una imagen de cuarteados y lagunas de la policromía que se correspondía con la observada en la superficie. Esto nos llevó a deducir la existencia de una única capa polícroma, la original, con las intervenciones documentadas.

Estos estudios se complementaron con la observación bajo lupa binocular de los estratos polícromos, aprovechando pequeños daños en la policromía: incisiones, levantamientos, etc. Con esta técnica se observaron con cierta claridad las capas existentes en el punto elegido de la policromía, lo que nos aproximó a establecer la correspondencia de policromía de la obra. En determinadas zonas de las encarnaduras se apreciaban distinto número de estratos polícromos. Las partes intervenidas, como las manos y los refuerzos de los regueros de sangre, presentaban varias capas de repintes subyacentes a la superficial. El “color sangre” era un recurso para enmascarar fisuras y desgastes de la policromía.

Los resultados de todos estos análisis, realizados con técnicas no destructivas, se contrastaron con los obtenidos del análisis químico estratigráfico sobre muestras extraídas de policromía. En él se identificaron, además de las cargas y pigmentos componentes de los estratos polícromos, el aglutinante del barniz de la capa superficial, en este caso goma laca [6]. Con los resultados de los análisis y del resto de estudios realizados en la obra se pudo establecer la correspondencia polícroma de la imagen del Cristo de la Vera Cruz.

MUESTRA	ESTRATIGRAFÍA	ESQUEMA CAPAS ESTRATIGRAFICAS
CVII-1 Encarnadura		<ul style="list-style-type: none">  Barniz (Goma laca) con carga de pigmento  Pigmentos al agua (Tempera o acuarela)  Sangre (Bermellón, blanco de plomo y tierras. 10 y 15 µm.  Policromía (Blanco de plomo, azurita y trazas de tierra roja, ocre y sombra. 75 y 100 µm.  Preparación (sulfato cálcico y cola animal). 100 µm.  Soporte
CVII-2 Estofado		<ul style="list-style-type: none">  Barniz de protección  Pan de oro. 5 µm.  Bol Rojo. 10 µm.  Preparación (sulfato cálcico y cola animal). 100 µm.  Soporte

Estado de conservación

Estado de conservación del soporte

El soporte de la imagen del Cristo de la Vera Cruz en general no

presentaba alteraciones que pusieran en peligro la conservación de dicha escultura, aunque sí le afectaban algunas que debían ser subsanadas. La escultura presentaba varias fisuras en los ensambles, como consecuencia de los movimientos de contracción y dilatación del soporte lúneo. Se localizaban fundamentalmente en los brazos, hombros y manos. Los ensambles entre las distintas piezas que conforman la escultura, se encontraban en buen estado. Se apreciaba un ligero movimiento en los ensambles de los brazos, en las fisuras localizadas en los hombros. Como ya se ha comentado, en el caso de los brazos, la unió de la madera se realiza “a testa”, enfrentándose el corte longitudinal de la madera y el transversal. Esto provoca una unió poco eficiente y sometida a movimientos contrarios de la materia lignaria.

Los desgastes principales del soporte, en algunos casos con pequeñas pérdidas de materia, se concentraban en las zonas de contacto de la escultura con la cruz y con las cabezas de los clavos, con mayor profusión en la zona del orificio de la cara anterior del pie derecho. Del mismo modo es necesario citar el desgaste que había sufrido el soporte en la zona de la cabeza, como consecuencia de una intervenció anterior retirando una corona de espina tallada en madera y, posteriormente, el uso directo de una corona de espinas metálica. La falta de volumen de soporte tan solo se encontraba en un mechón de la cabeza, por encima de la oreja izquierda.

El orificio central de la cabeza donde es alojada la potencia central se encontraba tapado mediante un casquillo metálico con dos tornillos. Los otros dos de las potencias laterales se encontraban desgastados y con bastante holgura, estaban realizadas mediante pasta de madera. También se podían observar, detrás de las orejas, sendos orificios rectangulares (parecen los originales) destinados posiblemente a albergar las antiguas potencias.

El sistema de sujeció de la imagen a la cruz provocaba ciertos movimientos y vibraciones en las salidas procesionales, que producían sucesivamente la apertura y fisura de algunos de los ensambles, siendo de mayor incidencia en la unió de los brazos al cuerpo.

Estado de conservació del estrato polícromo

Toda la superficie de la escultura, en la policromía más externa, estaba afectada por la presencia de depósitos, sobre todo polvo, humo y hollín. En la zona superior del sudario, brazos y cabellera estos depósitos eran más abundantes. Esta alteració se presentaba en varias zonas de los estratos

policromos de la imagen, principalmente en la parte posterior de la cabellera, los brazos, hombros y manos.

El tono de la encarnadura, presentaba un acusado oscurecimiento general, más acentuado en los matices de los hombros, manos, codos, rodillas y pies, producto de la suciedad superficial y las alteraciones del color producidas por la oxidación de barnices y repintes. Los estratos de barniz alterado y con carga de pigmento presentes en la talla supusieron una transformación de los materiales constitutivos de la misma. Estas variaciones del aspecto cromático constituían un impedimento para la correcta percepción de sus características morfológicas y estilísticas (Figura 2).



Fotografías con luz normal y ultravioleta donde se puede observar la alteración cromática de la policromía mediante barnices, repintes y reintegraciones realizadas sobre la policromía original. Proceso de

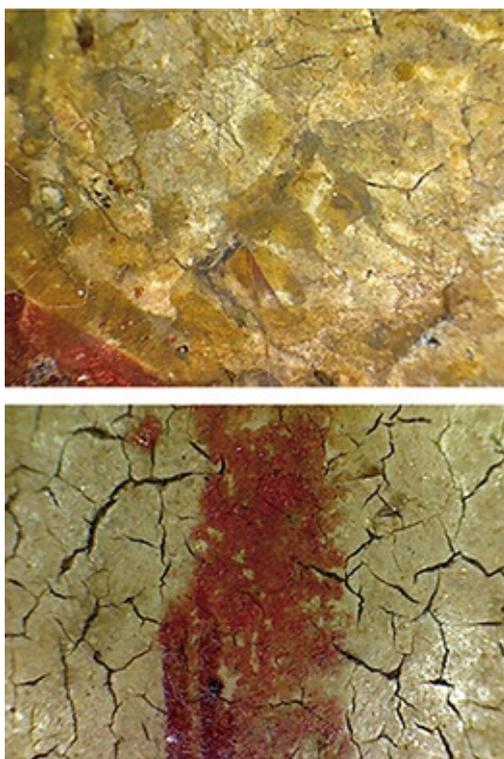
eliminación del estrato policromo superficial. Fotografías con luz normal y ultravioleta donde se puede observar la alteración cromática de la policromía mediante barnices, repintes y reintegraciones realizadas sobre la policromía original. Proceso de eliminación del estrato policromo superficial.

Se localizó un gran porcentaje de yeso aplicado en la cabeza ocultando los daños producidos al eliminar la corona tallada en madera. Dicha intervención desbordaba los límites de la zona afectada por la alteración, cubriendo volúmenes e incisiones originales.

La zona de mayor concentración de pérdidas de la policromía y falta de adhesión al soporte era la parte superior y posterior de ambos brazos. Por otro lado, esta alteración se extendía en forma de pequeñas lagunas por toda la superficie de la parte delantera del torso. Las pérdidas de estratos más importantes fueron descubiertas una vez realizada la eliminación de repintes y barnices.

Por otro lado, la policromía presentaba desgastes, principalmente en la zona inferior de la espalda, las zonas de contacto con los clavos y la cruz, en manos y pies. En estos últimos se observaron desgastes como consecuencia de los “besa-pies” que se acostumbra a realizar en la imagen, dando lugar a la pérdida del estrato pictórico.

Las fisuras que aparecían en la policromía, coincidían con las provenientes del soporte, concentrándose la mayoría en las extremidades superiores y en torno a las fendas longitudinales.



Macro-fotografías del estado de conservación de la policromía antes de las pruebas de limpieza donde se puede observar cómo se encontraba oculto el cuarteado original de la imagen mediante el depósito de pigmentos y barniz. En la segunda imagen podemos observar la policromía limpia de depósitos, poniendo de manifiesto el antes y después de las catas realizadas, así como la riqueza y matices de la policromía original.

Bajo el estrato superficial aparecieron, tras la eliminación de éste, numerosos repintes aplicados en las intervenciones documentadas, así como en intervenciones muy recientes no documentadas.

Metodología y criterios

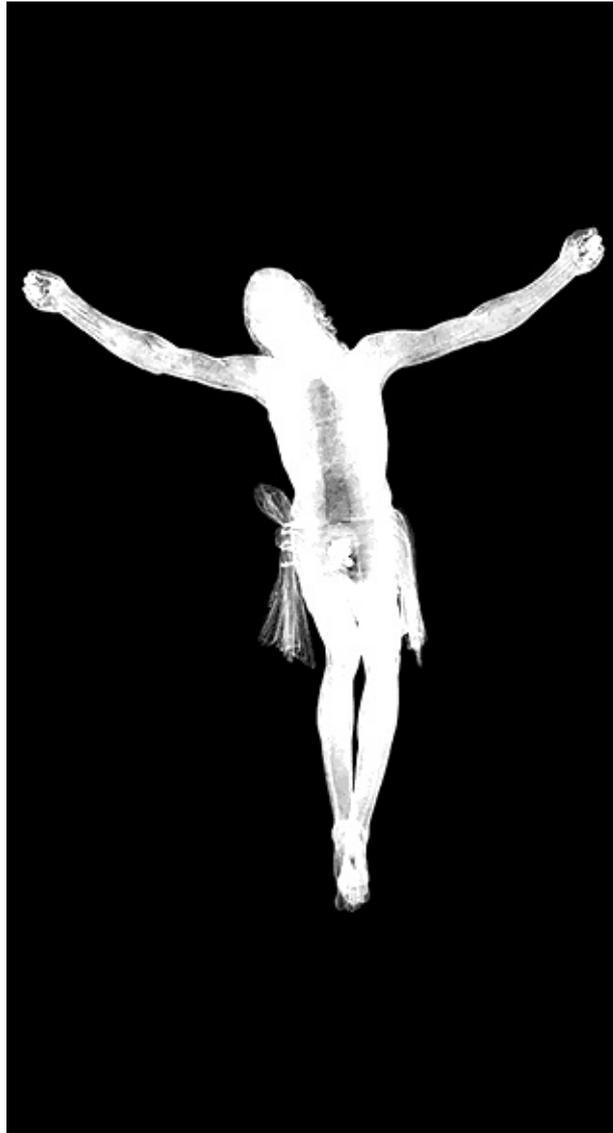
Para abordar la actuación de conservación-restauración en la imagen del Cristo de la Vera Cruz se estableció una metodología de trabajo basada en las necesidades que demandaba la propia obra con arreglo a los criterios aplicables reseñados en las cartas y documentos internacionales de referencia en la normativa técnica [7].

El proyecto de conservación se basa en el conocimiento de los bienes

obtenido tras las investigaciones científicas dirigidas al entendimiento del significado cultural del bien, el análisis de su identidad social y de las intenciones futuras, así como los estudios de las características técnicas de su construcción y aquellas que se emplearon para mantenerlo o restaurarlo. Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo de investigación y de formulación de la intervención. En este sentido, con el objetivo de determinar tanto las características técnicas como el estado de conservación de la imagen, se realizaron una serie de estudios imprescindibles para abordar la intervención:

- * Estudio histórico-artístico, que ha permitido obtener un mayor conocimiento de la obra como documento histórico y como objeto patrimonial y la identificación de sus valores patrimoniales.

- * Estudio radiográfico completo de la obra, con toma frontal y de perfil, para conocer ensambles, elementos introducidos en el interior, presencia de otras capas polícromas subyacentes, etc.



Toma general frontal con RX. En ella se ponen en evidencia las piezas constitutivas de la imagen, el ahuecado del torso y se aprecian los clavos introducidos en la lazada.

* Estudio mediante endoscopio, para valorar el estado de conservación del interior y observar los elementos que la componen.

* Estudio con fluorescencia ultravioleta para detectar depósitos superficiales y repintes.

* Toma de muestras de diferentes zonas de la encarnadura. El análisis de laboratorio se centró en identificar los pigmentos y cargas que intervienen en la policromía y su secuencia estratigráfica.

* Observación de la superficie policroma con estéreo microscopio y microscopio digital, para determinar las capas estratigráficas y su

correspondencia.

* Análisis de la madera, con objeto de identificar la especie utilizada.

La metodología y criterios específicos de actuación se definieron tras la obtención de la información relativa a la materialidad y tipología, a los factores de alteración y a los problemas específicos, según el método de trabajo anteriormente citado.

El estado de conservación que presentaba, su funcionalidad y su historia material son factores determinantes para definir la línea de actuación a seguir. La mayor parte de los inconvenientes que planteaba su estado de conservación estaban directamente relacionados con las intervenciones que había sufrido a lo largo su existencia. Los tratamientos de conservación se abordaron desde el principio de conservación material y actuando sobre los procesos de deterioro bajo el principio de mínima intervención.

Tratamiento/actuación

Los tratamientos de conservación-restauración que se realizaron sobre la imagen del crucificado consistieron previamente en actuaciones de fijación y consolidación de los levantamientos de los estratos policromos como medida preventiva, en la capilla de la imagen. Una vez depositado en los talleres del IAPH se fijó el conjunto polícromo con adhesivo de cola animal (compatible con los originales), humedad, calor y presión controlada en zonas puntuales de los brazos, hombros y manos. Posteriormente se realizó una limpieza de depósitos superficiales de toda la imagen con brocha suave.

Se revisaron los ensambles actuando puntualmente en ellos, como en el caso de los hombros, que una vez retirados los yesos de la última intervención, se introdujeron hilos de lino adheridos con una pasta elaborada a base de Acetato de Polivinilo y serrín de ciprés tamizado. Así se consolidaron todas las fisuras de la madera que no se correspondían con uniones o ensambles.

En cuanto a reposición de piezas, se realizó con madera de balsa el volumen faltante de mechón de pelo izquierdo. Se conservaron los dedos

realizados en intervenciones anteriores al estar integrados estéticamente con el resto.

Teniendo en cuenta la funcionalidad de la imagen, y como medida de conservación preventiva, las potencias fueron dotadas de un mecanismo de sujeción, compuesto por unos casquillos de plata, alojados en la escultura, en los que se introducen las potencias con una pieza, a modo de pinza en su extremo, que las fija al casquillo. De esta manera, se pueden introducir y extraer sin dañar y gastar la escultura.

Por esta misma razón, su funcionalidad, se ha añadido un nuevo sistema de anclaje en el reverso del sudario, respetando y manteniendo el que tenía. Para ello, se ha embutido un casquillo de acero inoxidable, en el cual es introducido un perno metálico del mismo material apretado con una tuerca y contratuerca ciega. El perno fija la imagen a la cruz, evitando los movimientos, y por tanto el roce de manos y pies, del sistema anterior, haciendo más fácil además su montaje y desmontaje. En las zonas de contacto de los clavos con las manos y pies, se interpuso como protección una lámina de neopreno, y en el reverso de manos y pies piezas de fieltro adheridas a la cruz para evitar el rozamiento.

En cuanto a la superficie pictórica se realizaron catas y un test de solubilidad, con el fin de encontrar el método más idóneo para la limpieza y retirada de repintes. Los barnices alterados, en encarnadura, cabellos, barba y sudario, se retiraron con hisopos de algodón y una mezcla de etanol, acetona y White Spirit (40:40:20). En repintes más resistentes se empleó tolueno e isopropanol (40:60) y la ayuda del bisturí. Posteriormente se estucaron y nivelaron las lagunas con sulfato cálcico y cola animal.

La reintegración se realizó simultaneando guache y pigmentos al barniz mediante técnica diferenciadora de rigatino o tratteggio. Las encarnaduras se reintegraron con una tinta plana de guache y posteriormente de un rallado de acuarela y pigmentos al barniz (®Winsor&Newton). En el sudario, se realizó un rayado con pigmentos de mica dorada sobre una base de guache de tono bol rojo. Por último, se aplicó una capa de barniz pulverizado (Surfin de retoque ®Lefranc & Bourgeois) [8], sobre toda la superficie (Figuras 5 y 6).



Resultado final. Detalles de las lágrimas y peleteado del bigote y barba.



Resultado final del tratamiento.

Conclusiones

En líneas generales, mediante los procesos llevados a cabo se han podido neutralizar los deterioros que tenían un carácter progresivo. Con esta intervención se ha conseguido recuperar la policromía que estaba enmascarada por una capa de naturaleza orgánica y de una tonalidad homogénea aplicada sobre repintes y con retoques superficiales sobre ella, destacando el detallismo pictórico de las laceraciones, peleteado de las axilas, peleteado de la barba y cejas, lágrimas, etc. anteriormente no apreciado.

El estudio realizado permite corroborar la atribución de la talla al artista flamenco Roque Balduque, considerado por la crítica artística como uno de

los más destacados escultores del siglo XVI en Andalucía, siendo su policromador, probablemente alguno de los pintores colaboradores de Balduque, el encargado no solo de decorarlo sino también de hacerlo más verosímil.

Notas

1. Los datos aquí expuestos forman parte del Estudio histórico incluido en la Memoria final de Intervención del Cristo de la Vera Cruz de Lebrija, Sevilla. Febrero, 2015. IAPH.

2. Así consta en el informe emitido sobre dicha restauración dirigida por D. José Hernández Díaz. Archivo General de Andalucía. Fondo José Hernández Díaz, caja nº 51.

3. También existe el término “pelilleado” en publicaciones de origen andaluz como es en Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla del profesor Constantino Gañán Medina.

4. Atribuida a Hernando de Esturmio por Gómez Sánchez, J. A. (2015).

5. El grabado está publicado en el catálogo de la exposición La colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539) Coleccionismo en la era del descubrimiento (McDonald 2004: 170-171).

6. Se trata de una resina natural en cuyo envejecimiento hay que tener en cuenta su tendencia progresiva a volverse irreversible, tiñendo los estratos policromos y provocando grandes problemas para su eliminación (Matteini y Moles: 212).

7. Ley 14/2007 de 26 de Noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. Boletín oficial de la Junta de Andalucía, número 248 de 19/12/2007.

8. IAPH, 2015. Memoria de Final de intervención del Cristo de la Vera Cruz de Lebrija (Sevilla). Consejería de Cultura.

Referencias

- Bellido Ahumada, J. 1985. (3ª ed.). *La Patria de Nebrija*. Sevilla: Agrija.
- Cordero, J. 2002. *Las pinturas y las esculturas de Lebrija*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla / Fundación El Monte.
- Ley 14/2007 de 26 de Noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. Boletín oficial de la Junta de Andalucía, número 248 de 19/12/2007.*
- Gañán Medina, C. 1999. *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla - Secretariado de Publicaciones.
- Gómez Piñol, E. 2007. *Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII. En Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escuela sevillana*. Sevilla: Consejería de Cultura. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 15-43.
- Gómez Sánchez, J. A. 2015. *Hernando de Esturmio. Un pintor neerlandés en la Sevilla del Renacimiento. En El San Roque del Convento de Santa Clara: una obra maestra de Esturmio restaurada. G. Ferreras Romero y R. Magdaleno Granja, coords.* Sevilla: ICAS, 21-22.
- IAPH, 2015. *Memoria de Final de intervención del Cristo de la Vera Cruz de Lebrija (Sevilla)*. Consejería de Cultura.
- Madoz, P. 1846-1850, 1986. *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Ed. facsímil. Sevilla: Ámbito ediciones.
- Marchena Hidalgo, R. 2008-2009. Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI. *Laboratorio de Arte* 21, 67-88.
- McDonald, M. P., 2004. *La colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539) Coleccionismo en la era del descubrimiento*. Cat. Exp. Madrid: Fundación La Caixa.
- Matteini, M., Moles, A. 2002. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*. San Sebastián: Nerea.